
Ekkehard Jost (Gießen)

Zur Musik südfranzösischer Manouches und Gitans.

Stilbereiche und sozialgeschichtlicher Hintergrund

Gestatten Sie mir einige kurze Vorbemerkungen zur Terminologie, betreffend die ethnischen Gruppen, von denen im Folgenden die Rede sein wird. Deren gebräuchliche und zugleich fragwürdige Bezeichnung ist im Deutschen bekanntlich das Wort *Zigeuner*. Es ist keine Eigen-, sondern eine Fremdbezeichnung, die – wie andere Fremdbezeichnungen auch – aufgrund ihrer stigmatisierenden Funktion von den Betroffenen selbst zurecht abgelehnt wird (*tsigane* in Frankreich, *zingaro* in Italien, *gypsy* in Großbritannien usw.). Ich werde den Begriff *Zigeuner* hier dennoch von Fall zu Fall benutzen müssen, und zwar dann, wenn er nicht eine bestimmte ethnische oder kulturelle Teilgruppe betrifft, sondern im übergreifenden Sinne gemeint ist. Die Eigenbezeichnungen der sogenannten *Zigeuner* im deutschen Sprachraum lauten bekanntlich *Sinti* und *Roma*, wobei die *Roma* herkunftsmäßig in Osteuropa lokalisiert sind, während die *Sinti* auf eine längere mitteleuropäische Tradition zurückblicken. In Frankreich nennen sich die *Sinti* *Manouche* und setzen sich damit ab von den *Gitans*, die ihr Name – und nicht nur der – mit dem ihrer spanischen Nachbarn, den *Gitanos* verblendet. – Soviel zum begrifflichen Bezugssystem.

in Frankreich leben gegenwärtig etwa 120.000 *Manouches* und *Gitans*. Mehr als 60% von ihnen sind nach wie vor einen Großteil des Jahres als sogenannte 'Nomaden' unterwegs. Wenn von der Musik französischer *Zigeuner* die Rede ist, richtet sich der Blick zunächst einmal unweigerlich auf den legendären Gitarristen Django Reinhardt. Französische *Zigeunermusik*: darunter versteht man bei uns gemeinhin eine bestimmte Form von Jazz, genauer gesagt von Swing, gefärbt durch ein spezifisches Kolorit, das ihm der genialste Gitarrist hinzufügte. Französische *Zigeunermusik* wäre demnach französischer *Zigeunerjazz* und der wiederum sei

identisch mit dem Jazz des Django Reinhardt. Aber so einfach liegen die Dinge nicht.

Zigeunerjazz war ohne Frage früher einmal gleichzusetzen mit Django-Reinhardt-Jazz und ist es zum Teil noch heute, jedoch nicht mehr ausschließlich und am allerwenigsten in Frankreich. Django-Reinhardt-Jazz, festgemacht an den Stilmitteln des HOT CLUB DE FRANCE QUINTETS der 1930er Jahre, existiert heute noch als eine statische, d.h. quasi folkloristische musikalische Ausdrucksform mit minimalem Innovationsschub. Und er existiert heute vor allem außerhalb Frankreichs, besonders in Deutschland. Es gibt daneben in Frankreich jedoch durchaus auch eine dynamische Traditionslinie des *Jazz Manouche*, die allerdings von der folkloristischen Fraktion des Sinti-Jazz kaum zur Kenntnis genommen wurde.

Die Musik der Zigeuner in Frankreich kennt jedoch neben ihrer jazzmusikalischen Tradition noch einige andere: zum einen die der *Valse Musette* als einer urbanen Folklore, die auf Paris konzentriert und inzwischen weitgehend erloschen ist; und zum anderen die der südfranzösischen Gitans und Manouches, deren Inspirationsquellen vom jeweiligen kulturellen und sprachlichen Background bestimmt und insofern uneinheitlich sind. Die Gitans – um ein wenig vorzugreifen – haben mit der Sphäre des Jazz und der *Valse Musette* im Allgemeinen nichts zu tun. Es sind mediterrane Menschen, deren Musik zum überwiegenden Teil im Flamenco wurzelt. Die Manouches hingegen, die in Südfrankreich weniger zahlreich, aber durchaus wahrnehmbar sind, orientieren sich stärker an der Musik der mitteleuropäischen Sinti. Und für sie spielt durchaus auch der Jazz der Django-Reinhardt-Schule und die *Valse Musette* eine wichtige Rolle.

Auf drei regionale Gruppen möchte ich mich im Folgenden konzentrieren, die zugleich für drei unterschiedliche musikalische Tendenzen stehen:

- (1) die *Gitans* in Perpignan,
- (2) die *Manouches* in Perpignan und
- (3) die *Gitans* in der Camargue.

(1)

Die Anwesenheit der Gitans in Perpignan, die aus Spanien stammen, reicht bis ins frühe 19. Jahrhundert zurück. Von hier aus bereisten sie das Roussillon, trieben Pferdehandel und verkauften die von ihnen hergestellten Handwerksartikel. Sie hatten ihre Wohnwagen in verschiedenen Randbezirken der Altstadt stationiert, bevorzugt am Rande des Quartier Saint Jacques (katalanisch Sant Jaume), das überwiegend von jüdischen Kaufleuten und von Gärtnern besiedelt war und sich als Viertel der 'fleurs du mal' (dies steht für Kleinkriminalität und Prostitution) großer Popularität erfreute. Während des 20. Jahrhunderts, besonders in den Jahren nach dem 2. Weltkrieg, änderte sich das demographische Profil dieses Stadtteils radikal. Mit zunehmender Industrialisierung strömten Einwanderer aus Spanien, Portugal und vor allem aus Nordafrika nach Südfrankreich. Das Viertel Sant Jaume, mitten in der Stadt und direkt hinter der Kathedrale gleichen Namens gelegen, wird heute im oberen Teil fast ausschließlich von Gitans bewohnt, im unteren von sogenannten Maghrebiniern (d.h. Nordafrikanern). Es ist ein heruntergekommenes Viertel, das zum Verweilen nicht einlädt.

Von der reichhaltigen musikalischen Praxis der Gitans aus dem Quartier Sant Jaume drang lange Zeit kaum etwas nach außen. Man lebte für sich. Die Musiker spielten – anders als ihre Kollegen in der Camargue – fast ausschließlich für die eigene ethnische Gruppe, hatten also am kommerziellen Musikleben der Stadt keinerlei Anteil. Erst seit Ende der 1980er Jahre gibt es dank der Initiative verschiedener kultureller Institutionen so etwas wie eine Kooperation zwischen 'payos' (= Nicht-Zigeunern) und 'gitanos', was u.a. zur Folge hatte, dass in der CD-Reihe *Tradition* auf dem Label AL SUR einige Veröffentlichungen mit Musik der Gitans (wie übrigens auch der Manouches) aus Perpignan erschienen.

Das musikalische Universum der Gitans ist geprägt durch ihre spanische Herkunft. Der Flamenco spielt eine wichtige Rolle, die allerdings an Bedeutung zu verlieren beginnt. Lediglich einige ältere Gitarristen wie Joseph 'El Chabo' Vila und Jeannot 'El Joan' Baillardo pflegen, vor allem wenn sie als Solisten auftreten, die alte Kunst, zum Teil allerdings in einer 'künstlerisch' überhöhten

Form, die sich von den roots des Flamenco Andaluz recht weit entfernt hat. (Dem Namen des letztgenannten Musikers, Baillardo, werden wir übrigens in der Camargue wieder begegnen, wie man überhaupt aus den Familiennamen der einzelnen Protagonisten dieser Musiker sehr häufig gewisse Schlussfolgerungen ziehen kann.)

Jüngere Musiker unter den katalanischen Gitans tendieren weniger zum traditionellen Flamenco, von dem sie allerdings ihr musikalisches Handwerkszeug beziehen, als vielmehr zum Flamenco Nuevo oder zum Flamenco-Pop, wie er ihnen von spanischen Gruppen wie KETAMA oder PATA NEGRA vorexerziert wird, oder aber zum wichtigsten musikalischen Genre der Region, zur Rumba Catalan bzw. Rumba Gitana. Viele dieser Musiker spielen beides, Flamenco-Pop und Rumba Catalan, und manche machen sogar beides gleichzeitig, wie das Duo der Brüder Jérôme und Moïsé Espinas, das sich TEKAMELI (= Ich liebe dich) nennt.

Die Rumba Gitana oder Rumba Catalan ist seit längerer Zeit der populärste Stil unter den südfranzösischen Gitans. Sie stammt aus Barcelona, wo sie sich bereits zu Ende der 1960er Jahre als ein Amalgam aus Flamenco, Salsa und kubanischem Son entwickelte, wobei der sogenannte Ventilador, eine spezielle perkussive Gitarrenspieltechnik, stilbildende Bedeutung gewann. Die erste Welle der Rumba Gitana in Barcelona, getragen von herausragenden Musikerpersönlichkeiten wie Peret, Antonio Gonzales und Dolores Vargas, ging etwa 1973 zu Ende. Ihr Niedergang wird in Verbindung gebracht mit der seinerzeit einsetzenden Wirtschaftskrise und mit der Abwendung des Publikums von allem, was zuvor unter dem Francismus populär war. Ab den 1980er Jahren kam es zu einer Wiederbelebung der Rumba Catalan, für die vor allem der Name Gato Pérez steht, ein aus Argentinien zugewanderter Payo, der so aussah wie ein latein-amerikanischer Heinz-Rudolf Kunze und der ein hervorragender Musiker und großer Poet war. In einem seiner Songs finden sich einige poetisch witzige Zeilen über die Genealogie der Rumba Catalan: "Sie wurde auf der Straße geboren, als Tochter Kubas und eines kleinen Gitano. Und ihre Schwester, die Habanera, treibt sich unter den Seeleuten herum" (zit. n. *La Rumba de*

Barcelona. Fernseh-Dokumentation von Chantal Perrin, Regie, und Maryse Bergonzi, Buch. La Sept 1992). Ab Ende der 1980er Jahre griff das Rumba Gitana-Fieber auf Südfrankreich über und fand seinen Höhepunkt in der Musik der GIPSY KINGS, über die noch zu reden sein wird.

Die Rumba Gitana in Perpignan wird vor allem durch zwei Formationen praktiziert. Die bekanntere sind ELS RUMBEROS CATALANS DE SANT JAUME, bestehend aus Musikern aus dem Clan der Saadna, die zweite wird durch den bereits erwähnten Gitarristen 'El Chabo' angeführt, der eine Gruppe junger Musiker aus einem anderen von Gitans bewohnten sozialen Brennpunkt um sich geschart hat, aus einem Viertel, das früher Vernet hieß und heute den Namen Cité du Nouveau Logis trägt. Gespielt werden fast durchweg eigene Stücke mit eigenen Texten; man ist also keineswegs ausschließlich rekreativ. Gesungen wird in einem gitanisierten Spanisch. (Gesprochen wird übrigens in einem gitanisierten Catalan.)

(2)

Die zweite Gruppe, von der zu sprechen ist, sind die Manouches in Perpignan. Ihre Geschichte: 1939, angesichts des Kriegsausbruchs, verlassen einige Manouche-Familien die Gegend um Marseille und ziehen nach Spanien, wo sie allerdings keineswegs ins gelobte Land kommen, sondern den Schikanen der Guardia Civil ausgesetzt und vom Hunger bedroht sind.

"Sie [die Leute von der Guardia Civil] schnitten den Frauen die Haare ab und schlugen die Männer oder zwangen uns dazu, uns gegenseitig zu prügeln. Ein kräftiger Tritt gegen den noch dampfenden Kessel, und unsere gesamte Mahlzeit lag im Graben. Das alles war ziemlich hart und es gab längst nicht jeden Tag etwas zu essen. Um zu überleben, führten wir in den Dörfern anfangs Stummfilme vor. Später spielten wir mit unserem kleinen Orchester zum Tanz." (zit. n. dem Covertext zur CD *Musiciens Manouches en Roussillon*, Al Sur ALCD 107)

Um 1950 kehrten die Manouches nach Frankreich zurück. Sie lebten mobil im Roussillon, zeitweise auch halbsesshaft in Lourdes,

das u.a. den Charakter eines wichtigen internationalen Marktplatzes besitzt und insofern eine Fülle von Verdienstmöglichkeiten bietet. Schließlich fließen sie sich in Perpignan nieder, von wo aus sie, wenn der Frühling anbricht, auf Reisen gehen.

Die Sprache der Manouches (auch in ihren Liedern) ist ein regional gefärbter Dialekt des Romanes, welcher der Sprache der deutschen Sinti nahe kommt. Das Repertoire der Manouches ebenso wie ihre musikalischen Ausdrucksmittel sind von jenen der benachbarten Gitans grundsätzlich verschieden, was sich anhand der Musik der beiden Musikerfamilien Doerr und Adel sehr gut veranschaulichen lässt – zwei Namen, die übrigens bereits in den 1960er Jahren auf einer Schallplatten-Edition unter dem Titel *Les Romanis aux Saintes Maries de la Mer* (Chant du Monde LDX-A 4250) auftauchen, wo sie mit einem *Marche Man-Ouches* zu hören sind.

Das Repertoire der Familien Doerr und Adel, die gemeinsam mit dem Geiger José 'Guilic' Adolpho in der Gruppe ZAIRI zusammenarbeiten, besteht durchweg aus traditionellen Stücken. Anders als bei den Gitans gibt es kaum Eigenkompositionen. Statt dessen finden wir

- Lieder aus der Tradition der Sinti: Liebeslieder, Lieder, die den Alltag des keineswegs so lustigen Zigeunerlebens besingen und religiöse Lieder.
- Instrumentalmusik, die aus unterschiedlichen Traditionszusammenhängen stammt und in der Improvisation eine wichtige Rolle spielt. Ein Teil der Stücke könnte man als Zigeunerjazz im oben skizzierten Sinne bezeichnen, sie entstammen also der Django-Reinhardt-Tradition. Andere Stücke besitzen ungarisches Kolorit mit Spuren von Wiener Kaffeehaus-Musik. Und schließlich gibt es eine Reihe sinto-mäßig transformierter Schlager und Evergreens wie *La Paloma*, *Misty* (von Erroll Garner) und *Comme d'Habitude*, das von Frank Sinatra unter dem Titel *I Did It My Way* bekannt gemacht wurde.

Mit der Betitelung Ihrer Stücke nehmen es die Doerrs und Adels nicht so genau: Hinter dem Titel *Swing Guitar*, bei dem als Komponist Django Reinhardt aufgeführt wird, verbirgt sich der alte

Standard *All Of Me*. Der Musettewalzer *Indifférence* aus der Feder des Pariser Akkordeonisten Tony Murena erscheint als anonymes *Le Petit Ball*. Das mit *Girl From Ipanema* betitelte Stück heißt in Wirklichkeit *Desafinado*. Und *La Paloma* erweist sich als eine improvisierte Collage aus allen möglichen Versatzstücken, die das titelgebende Thema nur schwer erkennbar werden lässt.

Bei der Darbietung der Lieder wie auch der Instrumentalstücke fällt eine Praxis auf, die man als einen extrem freizügigen Umgang mit der Metrik bzw. dem Periodenbau interpretieren könnte. Takte werden unsystematisch überdehnt oder verkürzt, Töne werden länger ausgehalten, Pausen werden zugesungen oder gespielt. Ob es sich hierbei um eine Manouche-spezifische Praxis handelt oder ein typisches Merkmal 'wild gewachsener' Musik, ist schwer zu entscheiden. Für die Interpreten selbst stellt diese Praxis offenbar kein Problem dar – bei Sängern, die sich selbst auf der Gitarre begleiten, ohnehin nicht, doch auch andere Begleiter passen sich den metrischen Extravaganzen der singenden oder spielenden Solisten sehr geistesgegenwärtig an. Lediglich den musikalisch vorgebildeten (oder verbildeten) Hörer zerreißt es dabei unweigerlich.

Ein prägnantes Beispiel für diese asymmetrische Form des Periodenbaus, aber auch für die Textinhalte der betreffenden Stücke, bietet der Song *Laco Dives Schnuckenack* (Guten Tag, Schnuckenack), gesungen von Georges 'Loy' Adel, der sich selbst auf der Gitarre begleitet. Es handelt sich dabei um ein Strophenlied mit jazzmäßiger Harmonik und quasi-swingend gespielt. Der Text offenbart, ähnlich wie im Flamenco, eine non-lineare Erzählweise, wie sie allerdings in anderen Liedern von Loy Adel noch ausgeprägter in Erscheinung tritt. Der Text:

"Guten Tag, Schnuckenack. Wo gehst Du hin? Sag mir, wo du hingehst, dann werde ich mit meiner Familie zu dir kommen. Wo gehst du hin, um Musik zu machen, kannst du es mir nicht erzählen? Ich habe meine Familie verloren und ich suche nach ihr, aber ich kann sie nicht finden. Ich weiß nicht, wo sie sind. Kannst du mir nicht sagen, wo sie sind? Ich habe sie im Wald gesehen, wo sie ein großes Feuer gemacht haben. Sie sind alle zusammen und machen zusammen Musik. Sie trinken und sie essen und sie tanzen. Komm mit mir, ich werde dich dort hinfahren."

Zwei weitere Beispiele:

O Lesto Kurko (Am letzten Sonntag) setzt ein mit einer Violin/ Gitarren-Einleitung im 'ungarischen' Rubato-Stil. Auch der Gesang phrasiert anfangs im *tempo rubato* und rhythmisch frei begleitet. Dann geht es in eine medium-swing-time über, mit einem Violin-Solo, das durch heftiges Periodenschieben gekennzeichnet ist. Der Text:

"Am letzten Sonntag habe ich für dich gesungen, habe ich für dich getanzt. Am letzten Abend. Dann wird der Zeitpunkt kommen, an dem wir dieses Land verlassen werden – mit unserem Pferd und unserem Wagen. Aber du wirst nicht da sein. Das Pferd hat mein Geld gefressen, das Pferd hat mein Gold gefressen. Und nun ist unser Wagen und unser Pferd unser einziger Reichtum. Aber du bist nicht mehr hier."

Tut hi ci, man hi: Ein Strophenlied im Dreier-Takt, gesungen von Eric 'Talino' Doerr:

"Du besitzt nichts, ich besitze nichts, mein liebes Mädchen. Wir machen, was uns gefällt. Und wir besitzen nichts. Bring den Zucker her, das Salz und das Gold. Wir haben einen kleinen Wagen und ein altes Pferd, mein liebes Mädchen.

Wir gehen ins Dorf, um Korn und Heu zu kaufen. Und vergiss nicht die Kartoffeln und den Kohl. Dort unten im Wald, da ist unsere Familie. Wir haben einen kleinen Wagen und ein altes Pferd, mein liebes Mädchen.

Du besitzt nichts und ich besitze nichts, mein liebes Mädchen. Wir machen, was uns gefällt, aber wir besitzen immer noch nichts. Gib mir einen guten Wein und etwas fettes Fleisch. Wir haben einen kleinen Wagen und ein altes Pferd."

(3)

Nun zur dritten Gruppe: Den harten Kern der sogenannten Camargue-Gitans bilden in musikalischer Hinsicht die Familien Balliardo und Reyes, die auf einigen Camps in der Camargue sowie in den Städten Montpellier und Arles leben. Über ihre Herkunft sagt einer der Reyes-Brüder: "Die Reyes kommen aus Spanien. Als der Krieg ausbrach (gemeint ist vermutlich der spanische Bürgerkrieg), mussten sie das Land verlassen, weil sie

Angst um ihre Kinder hatten. Sie sind über die Berge geflohen und kamen so nach Frankreich" (zit. n. *Tierra Gitana: Les Gipsy Kings, vue de l'Amérique*, TV-Feature von Hart Perry aus der Reihe *World Collection*, ARTE 1996). Die Familie Reyes lebte in Arles zunächst in ihren Wohnwagen am Rande der Stadt. Sie lebten von Gelegenheits- und Saisonarbeiten, vor allem in der Weinlese. Später, vermutlich um 1950, bezogen einige von ihnen ein Haus in Arles in der Rue des Douaniers. Dass sie sich gerade in der Camargue niederließen, war gewiss kein Zufall, denn dort befindet sich bekanntlich einer ihrer wichtigsten Wallfahrtsorte: Les Saintes-Maries de la Mer, wo – der Legende nach – die heilige Sarah, auch 'Schwarze Sarah' genannt, den Anlass für eines der bedeutendsten zigeunerischen Pilgerfeste bildet.

Die heilige Sarah, auch 'Schwarze Sarah' genannt, gilt weltweit als die Schutzheilige der Zigeuner. In der Tradition der Camargue sieht man in ihr die Dienerin der beiden Heiligen Marlen Maria Jacobäa, Schwester der Jungfrau Maria und Maria Salomäa, die Mutter der Apostel Jacob und Johannes. Über die Geschichte ihrer Landung am Strand der Camargue gibt es eine Reihe verschiedener Versionen, die hier allerdings nicht von Belang sind. Wichtig hingegen für die Geschichte der Gitans in der Camargue ist ein gewisser Marquis de Baroncelli, während der 1930er Jahre ein wohlhabender Freund und Mäzen der Zigeuner, dem 1935 mit Hilfe einiger lokaler Stammeshäuptlinge erstmals die Organisation einer Prozession zu Ehren der heiligen Sarah gelang, die ihrerseits dann später die Grundlage für das alljährlich stattfindende Treffen von Manouches und Gitans, Sinti und Roma, Gitanos und Gypsies aus aller Welt bildete.

Der berühmteste unter den Gitans aus der Camargue war lange Zeit der Gitarrist José Ricardo Balliardo, besser bekannt unter dem Namen Manitas de Plata (Silberhändchen). 'Entdeckt' wurde er in den 1960er Jahren von dem renommierten Photographen Lucien Clergue, der ihn mit dem amerikanischen Plattenproduzenten Alan Silver in Kontakt brachte. Silver lud Manitas in die USA ein, um mit ihm eine LP zu produzieren, was allerdings nicht klappte, denn Manitas weigerte sich damals, ein Schiff zu bestelgen, so dass man die Platte schließlich in Frankreich aufnahm. In den 1970er Jahren wurde Manitas von Columbia unter Vertrag

genommen und in der Folge zum Superstar des südfranzösischen Cante Flamenco.

Die Puristen, die Freunde und Verfechter des Flamenco puro, mögen Manitas de Plata nicht. Er ist ihnen zu schnell und besitzt ihnen zu wenig Tiefe, um den Cante hondo, den tiefen Gesang, mit der von ihnen für unabdingbar gehaltenen Würde darbringen zu können. Aber dieser Purismus basiert auf einem Irrtum, nämlich dem, dass die Musik der spanischen Gitanos oder der französischen Gitans a priori etwas Statisches sei, das man wie einen Museumsgegenstand in seiner ursprünglichen Form bewundern müsse. Aber das Leben, auch das der Musik, spielt sich nicht in den Museen ab, sondern im Leben. Und wie im sogenannten täglichen Leben, das mehr oder weniger gut verlaufen kann, kommt es auch in der Musik darauf an, ob sie mehr oder weniger gut oder gar schlecht ist. Die Musik von Manitas de Plata hat gewiss nicht mehr so viel mit jener der *guardia vieja* des traditionellen andalusischen Cante Flamenco zu tun. Es ist virtuose Gitarrenmusik eines vitalen Improvisators, der sein Publikum beeindrucken will und kann.

Über die Geschichte und die Lebensumstände der Familien Balliardo und Reyes ist mir nur wenig bekannt. Auf ihre ersten Spuren stieß ich in den 1960er Jahren durch die bereits erwähnte LP *Les Romanis aux Saintes Maries de la Mer*. Zu hören waren neben den Familien Doerr und Adel der Gitarrist César Rossi Ziegler mit konzertanter Gitarrenmusik und die Familie Balliardo mit dem seinerzeit populären Gitano-Hit *No-no-no*. Zu hören waren jedoch auch einige durch ihren Cante hondo beeindruckende Gesang-Gitarren-Kombinationen, in denen Manitas de Plata (seinerzeit noch Ricardo Balliardo) als der führende Solist in Erscheinung trat – neben dem Sänger José Reyes, mit dem er später als Superstar die Konzertpodien der Welt erobern sollte.

Im Gegensatz zu ihren Namensvettern in Perpignan entwickelten sich die Angehörigen der Musikerfamilien Balliardo und Reyes in der Camargue zu echten Professionals. Sie spielten fürs Publikum, auch außerhalb ihrer eigenen ethnischen Gruppe, sie machen Konzertreisen und Schallplatten, sie orientieren sich am musikalischen Massengeschmack und sie machen unter dieser Perspek-

tive auch Zugeständnisse, indem sie eine Musik spielen, die sie der eigenen soziokulturellen Bezugsgruppe nicht zumuten würden. Ich spreche von den GIPSY KINGS, den direkten Nachfahren der Familien Reyes und Balliardo. Die Initiative zur Gründung der GIPSY KINGS ging von José Reyes aus, der sich – immer im Schatten Manitas' – von diesem getrennt hatte, um gemeinsam mit seinen Söhnen und deren Cousins eine eigene Gruppe zusammenzustellen. Die Reyes (= Könige = kings) waren eine Familie von Sängern, die Gitarristen fanden sie bei den Baillardos, einer Familie von Gitarristen.

Die Musik der GIPSY KINGS ist die Rumba Gitana, elektrifiziert und verpoppt. Die Freunde des 'echten' Flamenco verachten diese Musik; Musikwissenschaftler, auch jene in Frankreich, nehmen sie – wie in solchen Fällen üblich – nicht zur Kenntnis: Populärmusik eben, rangiert außerhalb der akzeptierten Forschungsgegenstände. Dabei ist diese Musik der GIPSY KINGS sehr interessant, das Produkt eines Akkulturationsprozesses unter den industriellen Bedingungen musikalischer Massenkultur. Ihre Texte mögen mitunter banal erscheinen, ihre Melodien voller Klischees. Von der musikalischen Tradition ihrer Väter und Großväter haben sie sich meilenweit entfernt. Und dennoch ist ihre Musik, so wie sie sie machen, ohne diese Tradition nicht denkbar.

Versuchen wir eine Bilanz zu ziehen: Drei kleinformatische regionale Musikkulturen habe ich ins Blickfeld zu rücken versucht. Die Gitans in Perpignan praktizieren, bezogen auf das musikalische Umfeld ihrer Stadt, eine zwar heterogene, aber dennoch eigene Musik, die sie zwar nicht selbst erfunden, sondern übernommen haben, die jedoch in ihrer eigenen musikalischen Tradition steht, die identitätsstiftend wirkt und die sie – ihren eigenen musikalischen Erfahrungen und ihrer sozialen Situation entsprechend – ständig neu gestalten. Nicht nur die Tradition schafft Identität, sondern auch die Innovation, die die Tradition davor bewahrt zu erstarren.

Die Manouches von Perpignan stellen demgegenüber den Aspekt des Bewahrenden in den Vordergrund. Ihre Musikkultur ist weitgehend statisch. Zwar greifen sie den einen oder anderen

populären Hit auf und transformieren ihn entsprechend den eigenen Spielgewohnheiten und -fähigkeiten. Jedoch den Kern ihres Repertoires bilden einerseits das Erbe des musikalischen Übervaters Django Reinhardt und andererseits die alten traditionellen und anonymen Lieder. Moderne pragmatische Fragen wie die des Urheberrechts und der Tantiemen spielen für sie – anders als bei den Gitans – keine Rolle. Und wenn schon einmal – wie bei einer CD-Produktion – die Angabe eines Komponistennamens angezeigt erscheint, dann schreibt man das betreffende Stück schon lieber dem großen Verwandten zu als einem fernen Gadsche.

Der sozio-musikalische Werdegang und die Erfolgs-Story der Gitans aus der Camargue schließlich stehen für das allseits bekannte Phänomen der Transformation einer ethnisch gebundenen, regionalen Teilkultur in ein Segment internationaler Massenkultur. Die Frage, ob sie darin auf- oder untergehen und ob es ihnen dabei gelingen wird, einen Teil ihrer ursprünglichen musikkulturellen Identität zu bewahren, bleibt einstweilen unbeantwortet.

Abstract

This article deals with the musics and its socio-historical backgrounds of three different groups of French manouches and gitans: (1) The Gitans of Perpignan, who are practising a style of music (rumba catalan) which they did not invent themselves, but which they transpose into something of their own, according to their own musical experiences and social conditions; (2) the Manouches of Perpignan, who more or less stick to the traditional forms of Sinto music, and (3) the Gitans of the Camargue, who very successfully manage to transform a traditional musical idiom (flamenco) into a product of mass culture.